

# “玩物”不丧志:晚明书法的审美、经济、社会价值

书法由于其所承载的审美与精神属性,历来是文人士大夫的雅玩之“物”。在晚明特殊的时代语境下,文人对书法的审美体验日趋生活化,书法作为“玩物”有其独特的审美价值;当书画被置于市场交易空间和商品关系网络之中,书法的价值判断标准发生转向。然而书法商品价值的高低在于其中蕴含的社会价值,因为文化品位高的文士才拥有书法商品价值的裁量权。因此,作为“玩物”的书法,其价值在审美、经济、社会三个层面得以展开。

## 一、借怡于物:书法作为“玩物”的审美价值

关于对“物”的态度,苏轼反对挥霍无度,拒绝沉溺于书画的把玩与收藏。在苏轼看来,书画艺术品是不折不扣的“外物”,他对一切外物总是秉着既乐于其中又游离于其外的双重态度,正所谓“彼游于物之内,而不游于物之外”。与苏轼拒绝“役于外物”的“体物”观相较,晚明文士审美活动对“物”的依赖,对书画等“玩物”的占有欲十分强烈,多数文人几乎把所有时间消耗在玩物、赏物上。

于文人士大夫而言,书画在晚明成为营造、润饰文人生活的时尚之物。“时尚”意谓流行于当下的风气和习惯。当时笔记著作中记载了大量有关文房用品的玩赏性文字,文房用品的功能发生转变,由实用性为主转变为较强的娱乐性。

晚明文人士视书法为玩赏之物的自觉性和普遍性是前所未有的。手札、信札、尺牍书法的实用兼审美功能在晚明文人的日常清玩中成为纯艺术审美。物质生活丰富的晚明,文人书法玩赏的方式呈多样性,甚至从不同材质、形制

上拓宽作为玩赏的书法,有室内案几陈设的手卷、册页、尺牍,有高堂大厅、亭台楼阁的长轴中堂、对联、匾额、横批,完全为了装饰以及供人玩赏。晚明折扇、团扇形制书法流行,文人访友交流也常携折扇,其目的也是相互品玩。与过去的实用兼审美功能相比,这类书法具备纯艺术的特质,以审美为目的创作一种可玩之物,而不是可用之物。正如康德所言“无用皆艺术”。此时的书法中包含更多的是实用之外的审美与精神属性。

“借怡于物”则“内畅其性灵”“寄我慷慨不平”,从人的主体自觉出发,与物相融。“玩物”不再是文士玩物丧志、道德颓丧的表现,而是自我意识和本真情感的体现。文人玩物有其独特的玩物之道:首先在对待、拥有书法作品的态度上,视为捍卫文人独有的雅致境界;其次,在书法赏玩时的精神状态上,以一种“无功利”的审美心境进行玩赏。

## 二、“价涌贵十倍”:书法作为“玩物”的商品价值

书法作为“玩物”,富商大贾为了满足“物”欲重金搜求。流风所及,中产人家甚至平民稍富者也购买字画装点,以示风雅。与此同时,竞相逐利现象充斥着书画市场。书法的艺术价值与商品价值产生了交互关系。当书法成为消费品,文化生产、时人的消费观念、审美趣味都离不开商品市场的逻辑。判断一件书法作品是否为社会时尚,不再仅仅以作品自身的审美价值为标准,而以其经济价值或者市场价值作为标准。

为了追逐书法附带的雅趣,富商巨贾多以“以奇为高,出累千金购求奇玩”。如徽商吴伯举“脱遇法书名画,钟

鼎敦彝,辄倾囊购之,不遗余力”。对于贾而多贵的商人而言,积敛更多的“玩好之物”既是财富富庶的象征,又是标榜风雅之标志。

书法进入流通领域,赚取最大利润是商人的首要目标。因此,古法帖、名家书法往往是书画消费市场的香饽饽。《五革志逸》记载了时年八十的董其昌“运笔如飞,应接不暇,墨汁淋漓袍袖间”“一时楮扇价涌贵十倍,市肆为之一空”。当古帖无法满足“玩赏”需求,消费者只能从数量较多的当代书法中寻求替代。

书法的命运同其他商品一样,取决于书法消费的需求导向。晚明商品市场的繁荣有效促进了书画传播媒介的发展和书法审美的普及,导致本是高层次的文化产品的书法有了更多的欣赏者和接受人群。书法产品消费者的增加反过来进一步形成更大的书画消费需求,从而推动书画产品的生产和供给。随之而来的是书家卷入到书画创作、销售的市场环节,同时令人猝不及防的是赝品的大量销售。

书法的商品价值则更多地体现在物质层面。在巨大的经济利益面前,投机分子们不在乎作品真伪,只关注作品的经济效益,甚至名家本人也默认自己参与书画作伪的事实。在嘉、万时期,文徵明字画“毋论真鼎,即其厮养厮为者,人争重值购之”。从赝品泛滥、书画市场价格波动剧烈以及当代书法“其价遂与古敌”等现象,说明判断一件作品的价值不再仅仅以作品自身的审美价值作为标准,反而以其市场价值作为标准。

书法从玩物到商品,其价值的主导地位也从审美价值转向经济价值。当书画的经济价值大于审美价值必然带来相应的低俗现象,此时文人又不得不作为书法商品市场的调控者,重申书法在市场领域丢失的审美价值。在审美价值重申过程中,书法的社会价值进一步得到塑造。

## 三、“雅俗之分”:书法作为“玩物”的社会价值

“雅俗之分”是身份上的区分,而这种区分在于“古玩之有无”,为了寻求身份上的认同,商人阶层“不惜重值争而收入”,拥有一幅名家真迹使商人身价倍增。画苑书家,多有可观。收藏书画等“玩好”是商人获得文化品位和社会身份最便捷的方式。

在金钱、商业炒作、盲目热情介入书画市场的生态下,鉴赏家面临着严峻的考验,附庸风雅的“好事者”不惜重金藏蓄了大量的书画名作,部分“好事者”在聚敛、搜罗完好的同时以四书五经为举业,并与士大夫相交,成为“商而士者”,艺术修养的日益精进与“鉴赏家”不分伯仲,开始挑战鉴赏家

的权威。

书画是古人精神的遗存,这一独特存在形态被文人格外珍视,然而令文士担忧的是书画“一人俗子之手,动见劳辱,卷舒失所,操揉燥裂,真书画之厄也”。士人阶层一方面认为工商阶层的审美趣味是对所占有的书画作品的亵渎,另一方面也担心自身的文化权利被商人阶层攫取。晚明这一时期,文化精英们撰写了大量的品物之著作以制定高雅的文化标准,唯有按照他们设定的标准行事,才能称之为雅玩。

如果文化资源皆可成为商品,所有拥有经济实力的人都可以得到,那么社会的区隔将会消弭。如何防止文化、社会的等级体系相互叠合?柯律格认为在明代中国的文化模式中,“品味之发明”在消费过程中发挥着关键性作用,“品味”充当着消费行为本质上的合法代表。文震亨从舒卷方式、观赏的外部环境以及展玩的动作等方面进行“发明”,并将这一整套书画把玩的程序视为一个合格品玩者的规约。通过细节的高标准设定以此拉开“真赏者”与“好事者”、高雅与粗俗的区别,文震亨不仅在乎对“雅”观念的运用,同时特别重视高层次书法作为“玩物”的接受和拥有方式。

书法成为社会身份“区隔”的重要文化资本。不同的文化资本决定了不同阶层的文化品位。布迪厄认为,你拥有的经济财富并不代表你的社会地位,你对高雅文化作品的鉴赏能力,即“品味”才是阶级地位的最佳说明。文化精英们通过协调空间比例、改善观看方式、鉴别局部细节来告诉大众什么是雅、什么是俗的。通过阐述,他们向世人展示了自己丰富知识中蕴含的鉴赏眼光,实际也是在强调对艺术品的把玩中文化、知识的重要性。因此,作为“玩物”的书法,其社会文化价值高于经济价值,那些文化品位高的文士才拥有书法商品价值的裁量权,商品价值的高低在于其中所蕴含的社会价值。

## 结语

书法作为“玩物”,在文人“清赏”“闲赏”审美观照下,其“内畅其心灵”的艺术审美价值得以彰显。当书法作为“玩物”受到商品市场的青睐,书画市场消费需求以及伪作泛滥导致书法审美价值让位于经济价值,书法的经济价值得以凸显。事实上,书法这一“玩物”呈现出一个空间,在其中人们的审美、经济诉求与身份表达得以实现,在晚明特殊的社会语境下,其价值的彰显在于艺术审美、商品经济与社会阶层“区隔”三重价值的交互关系。

(文章节选自张怡《审美、经济与晚明书法作为“玩物”的三重价值》)

## 藏珍

### 王云《西园雅集图轴》



清王云 西园雅集图轴 181cm x 23cm 绢本设色 山西省博物馆藏

清代康熙、雍正年间,扬州地区有一批以工稳严谨画风见长的画家,颇为活跃。他们均出生于扬州地区,以李寅、颜峰、王云、萧晨、袁江、袁耀、禹之鼎等人最为突出。他们大都是师法宋、明人绘画传统,具有深厚传统功力的职业画家,其作品在用笔上力求精谨工稳,一丝不苟,构图颇有气势且富有装饰美。其中王云为众多画家中的佼佼者,在江淮一带声名颇盛,绘画作品备受时人的青睐和追捧。

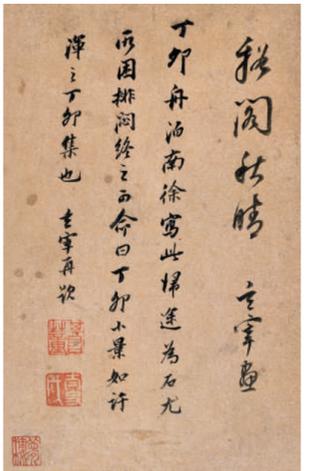
王云有一幅表现文人雅集的画作——《西园雅集图轴》,绢本设色,右下钤有“王云之印”白文方印、“汉藻”朱文方印。“西园雅集”是经典绘画题材,指的是北宋末苏轼、米芾、苏辙、蔡肇、秦观等文人雅士在辋川王诜的西园以诗文会友的历史故事。

此图轴分六组描绘了参与雅集者,画面人物众多,有围观苏轼、李公麟、米芾等人书写、绘图或题石的名士,有醉心于陈景元弹阮的知音,又有与圆通大师谈禅的刘泾,还有袖手侧听郑靖老谈古论今的秦观等雅集者。画面采用高远构图法,由近及远地描绘故事,背景的山石、树木、溪水铺陈周密,轻勾细染,设色古雅,人物穿插其间,刻画得精细传神,雅近仇英。

(文/姜舟)



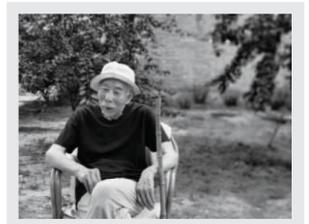
明董其昌 丁卯小景图册八开 23.6cm x 14.7cm x 8 全笺墨笔 1627年 上海博物馆藏(局部)



全笺墨笔 1627年 上海博物馆藏(局部)

Advertisement for 'China Calligraphy' (中国书画) magazine. It includes a QR code for subscription, a list of subscription rates, and a small image of the magazine cover. The cover features a colorful landscape painting.

# 用笔当直指精神——读衲子先生书法近作有感



衲子(陈征),1940年生于北京。1956年师从张慧中先生,习书法,画兰竹。1958年师从王雪涛、汪慎生先生,习花鸟画。1960年考入北京工艺美术学校。1976年—2001年聘为北京工艺美术高级讲师。参加过全国第二届大展及国际水墨画大展。

多年前,《诗书画》杂志社曾经发起过一个座谈研讨,提出“衲子现象”这一话题,并邀请了诸多在业界很有影响力的理论家、评论家,共同揭示衲子先生在书画创作、美术教育乃至美术史写作等方面带来的启示。很遗憾,由于衲子先生的低调,即便到今天,他依然并不广为人知。他是一位当今书坛、画坛的隐者,是极其享受个人心灵生活的人。

这里我想简单谈谈对衲子先生书法的认识。一个整体的感受是,他的书法和他的绘画都建立在共通的“写”的基础上,都强调用笔出精神,以老辣、松动的方式,构建了自由、浪漫的品格。

衲子先生非常强调用笔。用笔当然可以指向具体的方法,我在视频中看到他写字的方法,中锋,执笔要高,墨要活,变化丰富……但用笔更呈现在作品中,我们在看古人的作品时,虽然只能“想见其挥运之时”,但总要感受、品评他们的用笔高下。所以,用笔的方法不完全决定结果,关键是谁来“用”,用它表现什么。

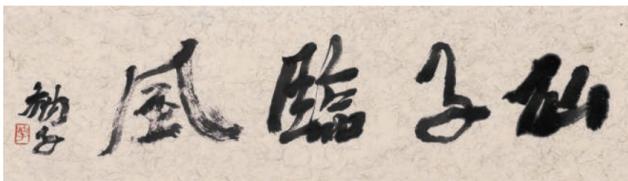
大家知道,自晚清碑学一脉崛起以来,学书者的审美得以深沉、开阔,书法史的写作也随之改变。“碑帖二分”的视角不仅改变了人们看待书法史的方式,也人为地割裂了碑帖之间的内在联系。衲子先生看似是一位碑派书家,但他的根柢却扎在了“二王”一脉,包括米芾。虽然他也深谙何绍基、赵之谦等碑派大家的用笔三昧,但米芾用笔、结字的变态丛生和书写方式的自然轻松,奠定了他统摄学碑的基本思路,以及借鉴碑派书家技法以不触不背的感觉,而他笔下的浪漫与微妙,就发挥在这种得失之外的率意里。

所以衲子先生的书法不同于一般的碑派书家:一般的碑派书家追求展示性,容易和读者形成对立感,但衲子先生的书写仍然是气质内敛的;一般的碑派书家用笔刻意而复杂,但衲子先生的奇、拙、朴、厚都是建立在自然朴实的书写方法之上的。见过衲子先生挥毫的人会惊奇于他落笔之前复杂的“意在笔先”,和落纸之后运笔的轻松自然。

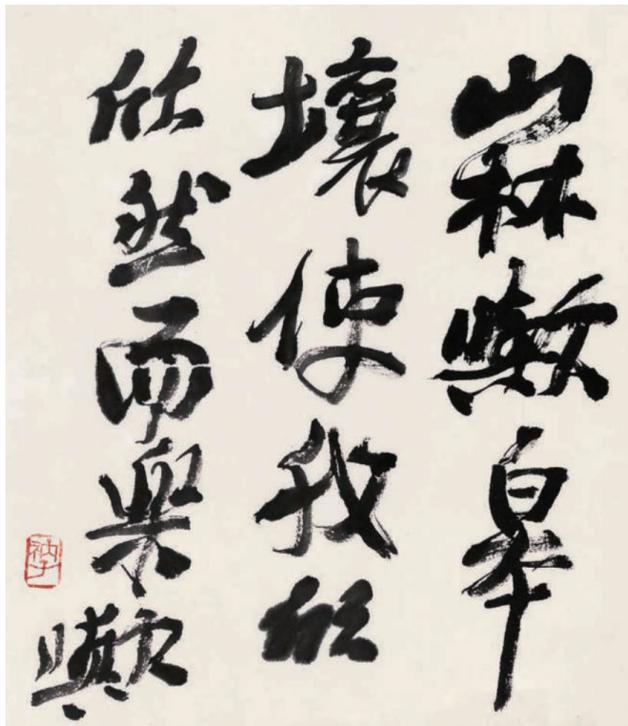
衲子先生奇、拙、朴、厚的书法风格,是从精神意趣上对前人的采撷。这种状态和方式,有点像古人说的“食气”或者“气食”,是六经注我、按需索取,更是遗貌而取神。现在的衲子书作,可谓“老笔纷披”,如果我们借用古人的话,这种状态接近于黄庭坚所说的“散僧入圣”,对他的理解,也当有参“玄中玄”的豁达与超脱,即感受他的浪漫即可,感受象外之意,而不必太过斤斤于点画形态、质感、来处。

而衲子先生这种自然、浪漫“书写”,以及他的用笔所呈现出的精神,横向比较的话,在今天的书法界,是稀缺的,更似是非主流一样的存在——或许,他自己从不屑于这样横向比较吧!

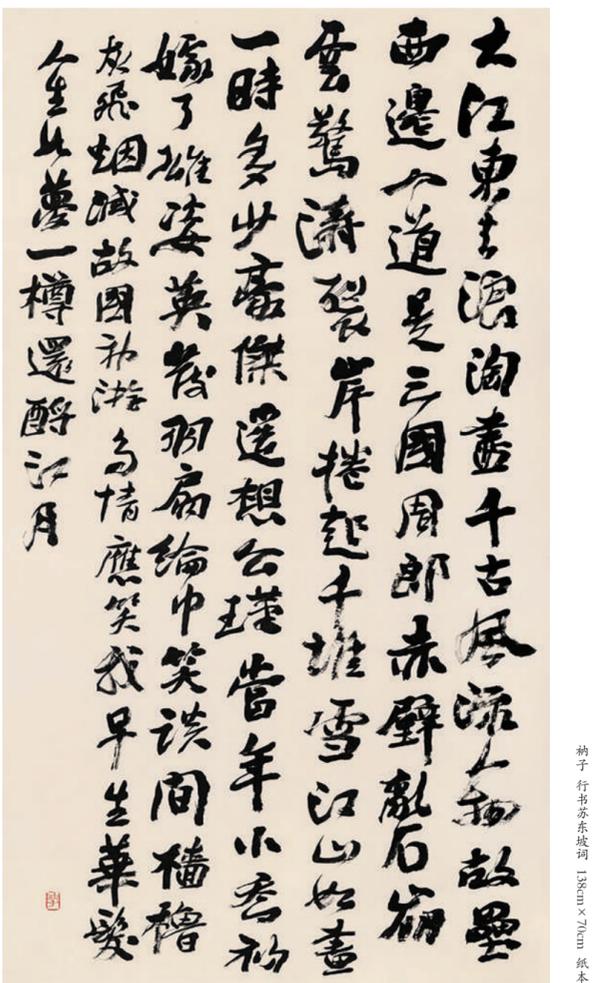
(文/刘光)



衲子 行书仙子临风 21cm x 97cm 纸本墨笔



衲子 行书庄子语 35cm x 34cm 纸本墨笔



衲子 行书苏轼跋词 138cm x 70cm 纸本